

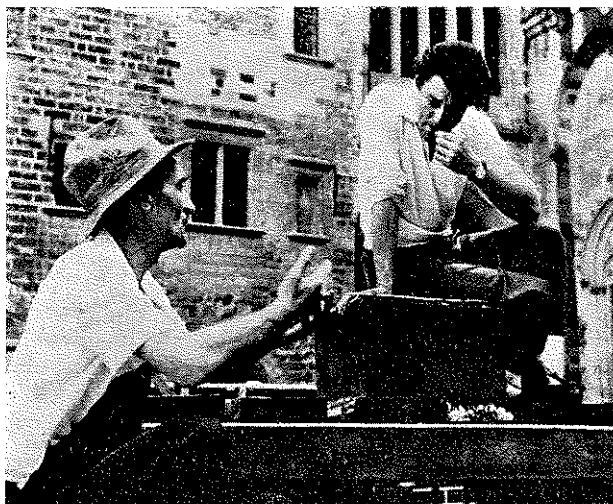
Mordet på iscenesetteren

AV JEAN VILAR

Denne teksten ble utgitt første gang i 1945, deretter i artikkelsamlingen De la tradition théâtrale.

© L'arche, Paris 1955. Om Jean Vilar, se TTT 13.

Noen håndverksmessige argumenter/Leseprøver/Skuespilleren/Iscenesettelsen/En ydmyk bruk av dekorasjoner, musikk og lysvirkninger/Kunsten å resymere verket/Kunsten å frigjøre seg fra det/Kjennskap til hver eneste skuespiller/Suggerere, ikke påtvinge.



Jean Vilar og Gérard Philippe i Avignon under en prøve på Le Cid.

Følgende anmerkninger knytter seg bare til en viss teknikk ved teaterkunsten, den som består i å overføre et skriftlig verk fra lesningens imaginære område til scenens konkrete plan. Ut fra disse notater som jeg med vilje har formulert tørt, ville det være forgjeves å søke etter noe annet enn »midler til fortolkning«. Metafysiske og poetiske kunstarter har vært veldig generøse når det gjelder å formulere teorier angående denne kunst. Som en innledning kunne det kanskje derfor være nødvendig å kaste fram noen håndverksmessige argumenter.

II

Nødvendigheten av mange leseprøver

Verket blir aldri lest tilstrekkelig. Skuespilleren leser det aldri tilstrekkelig. Han tror han har forstått verket fordi han mer eller mindre klart har fattet intrigen. Det er en fundamental feil.

Når det gjelder de vanlige iscenesettelsene. Er det å engasjere seg for meget å understreke hvor lite vesen man gjør av skuespillerens faglige intelligens? Man krever av ham at han skal være en kropp, bare en nervøs bonde på sjakkbrettet hvor instruktøren leder spillet.

Etter at instruktøren har lest stykket en gang, og det er blitt lest for annen gang ved leseprøve, kaster man skuespilleren opp på podiet. Hva resulterer det i? Stilt allfor tidlig overfor plastikkens krav, hengir skuespilleren seg til sine vanlige konformistiske reaksjoner og skaper rollen vil-

kårlig og konvensjonelt uten at hans faglige intelligens og følsomhet har kunnet gjette i hvilken retning det hele skulle gå. Derfra stammer alle de mange banaliteter i spillet.

For det finnes banaliteter hos selv den mest følsomme skuespiller, på samme måte som det finnes retoriske banaliteter hos forfatteren når man øver press på ham eller når han skal skynde seg. Vi har nok av skuespillere - og til og med gode, som mumler med den samme stemme, benytter de samme reaksjoner og atferd og fremstiller de mest forskjellige rolleskikkelser idet de lar dem skjelve med den samme slags følsomhet. Derfor er det nødvendig med mange leseprøver. Minst en tredjedel av det samlede antall prøver. Med manuskript i hånden, baken på stolen, kroppen i hvile. Den dype følsomhet stiger litt etter litt til den ønskede tonehøyde når skuespilleren endelig har forstått (eller følt) denne nye skikkelsen som en dag skal bli ham.

III

Det finnes ingen rolleskikkelser som ikke trenger å bli komponert. Den gode skuespiller er en komposisjonsskuespiller. Ingen rolle uten komposisjon.

IV

Komponeringen av rollen er den skapelsesakt som alene gjør at skuespillerens fag er beslektet med kunstnerens. Å komponere en rolle innebærer valg, betraktning, søken, inspirasjon og kontroll.



Jean Vilfar og Roger Planchon, de to sentrale skikkelser innenfor Théâtre Populaire-bevegelsen i Frankrike.

V

Om valget

Skuespilleren velger ut fra sitt indre og fra sine ytre omgivelser. Fra de ytre omgivelser fordi naturen som ligger for hans øyne, forærer hans oppmerksomhet, eller hans dype ettertanke, de mest forskjelligeartede og de mest markante typer.

Fra sitt indre fordi hvis skuespilleren aldri betrakter tilstrekkelig det liv som myldrer rundt ham, vil han heller ikke ved dets kontakt tilstrekkelig ofte utlevere sin følsomhet.

Kort sagt, bør skuespilleren i sin visuelle hukommelse kunne bevare en mennesketype som har slått hans oppmerksomhet, liksom vel som han i sin følelses-hukommelse bør kunne bevare de sår og moralske lidelser som han har gjennomgått. Han bør kunne utnytte denne hukommelse, og enda bedre, holde den ved like.

VI

Om iscenesettelsen

Her gjelder det å forenkle og avdekke. I motsetning til mange iscenesettelser er det ikke påkrevet å utnytte rommet, men heller forakte eller fullstendig overse rommet.

For at en oppførelse skal ha den fulle suggestjonskraft, er det ikke nødvendigvis slik at en såkalt livlig scene absolutt må være full av bevegelser (med dansetrinn, boksnings, oppstyr, utført mer eller mindre realistisk eller symbolsk). Det er nok med en eller to gester og tekst. Men teksten og gesten må være riktige.

VII

Utarbeidelsen av rollen og dens uttrykksmønster bør kunne gjøres ganske hurtig av en god profesjonell skuespiller. Omtrent femten prøver av førte.

VIII

Om å uttrykke følelser

Skuespillerens og instruktørens talent består nødvendigvis ikke i virkemidlenes kraft og deres mangfoldighet (en nok så foraktelig himmelsk gave), men fremfor alt i en naken kraft, et strengt valg, en frivillig fattigdom.

IX

Teater/Music-Hall

En stor skuespiller, et praktfullt kostyme, ekstraordinære dekorasjoner, en musikk hvor det geniale overgår seg selv, en mangefarget belysning.

X

Skuespilleren, verdig denne benevnelse, gjør ikke vold mot teksten. Han tjener den. Som en slave. Og la elektrikerens, komponistens og dekoratørens være enda mer ydmyke enn denne skuespiller.

XI

Skuespilleren og rolleskikkelsen

Etter at teksten er blitt gjennomarbeidet og rollene forutfølt til de ytterste konsekvenser i løpet av de femten eller tyve »leseprøver«, gir instruktøren seg i kast med iscenesettelsen. Han blir øyeblikkelig stillt overfor disse glidende udyr som rollene er. Dette er noe som også alle skuespillerne vet. Skuespilleren og rollen er to forskjellige ting. Dag etter dag unnslipper den annen den første med en djevelsk letthet. Det verste er det å ville kjempe med dette spøkelse, å tvinge det til å bli ett med dere selv. Hvis dere vil at den skal bli føyelig integrert i deres kropp og sjel, så glem den. Instruktøren er vitne til denne forfølgelse som foregår ved osmose. Han skal gi skuespilleren tillit, få ham til å tro at han, som man så treffende sier, har funnet eller gjenfunnet sin rolle. Det er ikke naivt under fortolkningsprosessen å fastslå at det hele er et spørsmål om tro. Det er gjennom ikke-kampen, gjennom tiltroen til seier over det flyktende udyr at skuespilleren til slutt vil seire.

XII

Sceneteknikeren bør realisere dekoratørens sceneutkast. Eller det trenges en tekniker-konstruktør, iscenesetterens høyre hånd, som har alle rettigheter på sceneplatået. En mann med god smak og kultur, som går inn for oppgaven. Et hardt arbeide.

XIII

Om kostymet

Av og til skaper klærne folk på teatret.

XIV

Hva handler det om?

Programmet krever en analyse av forestillingen. Instruktøren bør redigere det og ikke forakte dette utakknemmelige arbeid. Redigeringen av denne analyse tvinger ham til et klart og omhyggelig kjennskap til verket som han arbeider med.

XV

Følgende spørsmål: Kan man oversette det man ikke forstår?

XVI

En liten fortsettelse av „Hva handler det om?“

Og, forresten, det er nok av forfattere som ville være ute av stand til å forelegge en presis analyse av deres eget stykke! av intrigen!

XVII

En instruktør som ikke kan løsrive seg fra arbeidet under de siste prøver, nettopp i den tiden da det skulle se ut som om han skulle være mest mulig knyttet til det, er bare en trengende håndverker. Han blir blind og begår derved den største feil. Denne tosken glemmer at teater er en lek hvor inspirasjonen og den barnlige beruselse har større eksistensiell berettigelse enn svette og sinte grimaser.

Det er forøvrig så vanskelig å løsrive seg at man ikke blir særlig overrasket når man hører at få instruktører ønsker det og lykkes med det.

XVIII

I like høy grad som følsomhet og instinkt, trenger skuespilleren evnen til å utøve sin kunst, d.v.s. sansen for finesser. (Definisjon: se hos Pascal, hvor han sammenlikner den med geometri-sansen). Uten denne er verket bare en anarkistisk orgie av uttrykk.

XIX

Skuespilleren er ingen maskin. Det er noe som alle vet at det er bra å skrike av full hals. Skuespilleren er ingen sjakkbonde, ingen robot. Instruktøren bør a priori innrømme ham alt det talent som han bør ha.

XX

Mellomakt

Kunstnerens lediggang er arbeid, og arbeidet hvile. (Balzac).

XXI

Av og til gjør instruktøren den feil at han glemmer at en rolle veldig ofte bare blir funnet av skuespilleren dagen før premieren.

XXII

Det eksisterer ingen fortolkningsteknikk, bare teknikker. Alt er personlig erfaring. Alt er personlig empirisme.

XXIII

For instruktøren er hver skuespiller et nytt tilfelle. Dette gjør at han må kjenne veldig godt hver eneste av sine fortolkere, kjenne hans type selvsagt, men enda mer hans personlighet, helt til terskelen hvor hans intime liv begynner. Kanskje kan det til og med være nødvendig å overskride denne terskel.

XXIV

Om instruktøren og skuespilleren

Vis-à-vis skuespilleren er instruktørens kunst en suggesjonskunst. Han påtvinger ikke, han suggererer. Fremfor alt må han ikke være brutal. Skuespillerens sjel er ikke bare et tomt ord. Man mishandler ikke et menneske for å få dets sjel. Enda mer enn hans følsomhet er det skuespillerens sjel verket har behov for.

XXV

Om avdekking

Tre henvisninger:

1. Shakespeare - **Hamlet**: »Si nå denne replikk slik jeg nettopp har lest den for dere, lett og naturlig. For hvis dere skriker den ut, slik som noen av dere gjør, så kunne jeg like godt få byens utroper til å komme hit og si den . . . Men dere skal på den andre siden heller ikke være for tamme. Prøv å lytte til instinktet . . . osv.« og hele resten av den berømte passasje.

2. Moliere: **Impromptu de Versailles**.

3. Talma-Lekain: »Lekain forsvarte seg mot denne forkjærlighet for applaus som plager størstedelen av skuespillerne og som bevirker at de ofte blir villedet. Han ville bare behage den sunne del av publikum. Han forkastet alt det sjarlataneri som knyttet seg til faget, og for å skape en virkelig effekt strebet han i det hele tatt ikke etter effekter . . .

Han kunne økonomisere sine bevegelser og gester helt nøyaktig. Han betraktet denne del av kunsten som en essensiell ting. For mangfoldigheten fjerner det edle i utførelsen.« (Talma).

XXVI

Redusere forestillingen til det enkleste og vanskeligste uttrykk som er det sceniske spill, eller mer presist, skuespillernes spill. Unngå å gjøre sceneplatået til en møteplass for alle større og mindre kunstarter (maleri, arkitektur, elektromani, musikkmani, maskinerimani osv.).

Sette dekoratøren tilbake til hans egentlige plass, som består i å finne løsninger til sceneproblemer, lage friser og de sceniske elementer (møbler, rekvisitter) som er strengt uunnværlige for skuespillernes spill.

Overlat til music-hallen og sirkuset den umåteholdne bruk av projektører, kasseroller og kvikksølv.

La musikken innskrenkes til ouverturen eller et bindeledd mellom to scenebilder. Ellers bør den bare brukes på steder hvor teksten uttrykkelig angir fjern eller nær musikk, en sang eller et musikalsk mellomspill.

Kort sagt, eliminer alle virkemidler som er av utvendig karakter i forhold til de rene og spartanske scenelever, og redusere forestillingen til skuespillerens kroppslige og sjelelige uttrykk.

Erwin Piscator

TTT 11

DET POLITISKE TEATER

med efterskrift af Sam Besekow
- skaberen af det episke teater opsummerer i dette klassiske værk sine 10 års kamperfaringer for at give liv til et ansvarligt teater -
320 sider, 32 plancher, 29 stregtegninger, kr. 49,-